

# フランチェスコ・モルラッキ《セビーリヤの理髪師》

水谷 彰良

初出は『ロッシニアーナ』(日本ロッシーニ協会紀要)第18号(2000年12月発行)の拙稿「さまざまな作曲家による《セビーリヤの理髪師》——フランチェスコ・モルラッキ《セビーリヤの理髪師》を中心に」。  
15年前の文章ゆえ誤謬や不備のある部分を削除してモルラッキ作品に記述を絞り、文章を修整して日本ロッシーニ協会ホームページに掲載します。  
(2015年9月改稿)

## モルラッキ作曲《セビーリヤの理髪師》

フランチェスコ・モルラッキ (Francesco Morlacchi, 1784-1841) はロッシーニに先立って《セビーリヤの理髪師》を作曲したことで知られる19世紀前半期のオペラ作曲家である。ロッシーニより8歳年上で同じボローニャの音楽学校で学んだことから、両者の比較はロッシーニの作風を理解する上でも興味深いものがある。

1784年6月14日ペルージャに生まれたモルラッキは少年時代から宗教音楽を作曲し、1803年から04年にかけてロレートでニコロ・アントーニオ・ジンガレリ (Niccolò Antonio Zingarelli, 1752-1837) に師事し、1805年にボローニャのリチエーオ・フィラルモニコに入学してマッテーイ神父の教えを受けた(ロッシーニは翌1806年に入学し、その1年後マッテーイ神父の門下生となる)。モルラッキは入学した年に作曲したカンタータ《栄光の神殿 (*Il tempio della gloria*)》でディプロマを授与され、マッジョーレ劇場で初演されたことでも判るように、将来を嘱望された学生の一入であった。

1807年、モルラッキは22歳でオペラ作曲家として世に出る。デビュー作《見込みのない詩人 (*Il poeta disperato*)》は同年2月フィレンツェのペルゴラ劇場初演とされるが、これに関するドキュメントが現存しないため題名も含めて文献上に混乱をきたしている<sup>1</sup>。この《見込みのない詩人》は1991年にナルニのテアトロ・コムナーレで行なわれた上演ライブCDが発売されているので<sup>2</sup>、お聴きいただければモルラッキの才能が並々ならぬものとお判りいただけるはずである(ロッシーニのデビュー作《結婚手形》に匹敵、もしくはそれ以上の出来と私は評価する)。これ以後1810年までの3年間に九つのオペラをイタリア各地で発表し、なかでも《コッラディーノ (*Il Corradino*)》(1808年2月25日パルマのドゥカーレ劇場初演)、《当座の王女 (*La principessa per ripiego*)》(1809年4月15日ローマのヴァッレ劇場初演)、《ダナオスの娘たち (*Le danaidi*)》(1810年2月11日ローマのアルジェンティーナ劇場初演)が成功を収めたとされている。以上はロッシーニがオペラ作曲家となる前の作品である。



フランチェスコ・モルラッキ

1811年にドレスデン宮廷の終身楽長に就任したモルラッキは、ドレスデン・オペラの作曲家となった。そして彼の13作目、ドレスデンに移って3作目<sup>3</sup>の歌劇として作曲したのが4幕のドラマ・ジョコーゾ《セビーリヤの理髪師 (*Il barbiere di Siviglia*)》である(1816年4月27日ドレスデン宮廷劇場初演)。作曲は1815年1月29日に始められ、翌1816年4月18日に完成した(オペラの最後に「3月12日」と記され、序曲の自筆楽譜末尾に「4月18日に終わる」と書かれている)。結果として1年3ヶ月近い期間を要したが、それはこのオペラの作曲が急がれていなかったことをうかがわせる。ちなみにロッシーニの《セビーリヤの理髪師》初演はモルラッキに2ヶ月先立つ1816年2月20日、ローマのアルジェンティーナ劇場で行われた。

ロッシーニがチェーザレ・ステルビーニの新たな台本を使用したのに対し、モルラッキはジョヴァンニ・パイジェット (Giovanni Paisiello, 1740-1816) 作曲《セビーリヤの理髪師、または無益な用心 (*Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*)》(4幕のドラマ・ジョコーゾ・ペル・ムジカ。1782年9月26日[ロシアの旧暦では15日]サンクト・ペテルブルクのエルミターージュ宮廷劇場で初演)の台本を借用し、テキストだけでなく音楽も部分的にパイジェットから流用している(後述)。全曲譜は未出版で、自筆楽譜はブリュッセルの王立音楽院に所蔵されている。初演配役は次のとおり。



パイジェットの肖像(1791年)

## モルラッキ《セビーリヤの理髪師》初演配役

註：初演時の印刷台本に歌手名記載なし。配役は上演批評と関連文献から抽出し、生没年は筆者が独自に付した。

ロジーナ Rosina (ソプラノ) ……マリーア・ルイージャ・サンドリーニ (Maria Luigia Sandrini,1782-1869)  
 伯爵 Il conte (テノール) ……アントーニオ・ベネッリ (Antonio Benelli,1771-1830)  
 バルトロ Bartolo (バリトン) ……ルイーダ・バッシ (Luigi Bassi,1766-1825) またはニコラ・バッシ (Nicola Bassi, 1767-1825) [後述]  
 フィガロ Figaro (バス) ……ジョアッキノ・ベニンカーザ (Gioacchino Benincasa,?-?)  
 バジーリオ Basilio (バス) ……デカザンティ (Decasanti [フルネームと生没年不詳])  
 ジョヴィネット Giovinetto (テノール) ……フランツ・レーベル (Franz Loebel,178 分の 6-?)  
 ズヴェリアート Lo Svegliato (テノール) ……ミエクシュ (Miecksch [フルネームと生没年不詳])  
 公証人 Un notaio (バス) ……不詳

ロジーナ役のマリーア・ルイーダ・サンドリーニ (Maria Luigia Sandrini,1782-1869) はコロラトゥーラ・ソプラノとして高い評価を得ており、後にプラハ音楽院の声乐教授となった。伯爵役のアントーニオ・ベネッリ (Antonio Benelli,1771-1830) はテノール歌手兼声乐教師で、『装飾歌唱の規則』(1814 年)の著者としても知られる<sup>5</sup>。バルトロ役についてはモルラッキ研究者ジュリアーノ・チリベルティがニコラ・バッシ (Nicola Bassi,1767-1825) とするが<sup>6</sup>、可能性が高いのはルイーダ・バッシ (Luigi Bassi,1766-1825) であろう。なぜならニコラ・バッシはイタリア時代のモルラッキ作品の初演歌手でありながらこの時期ドレスデンにいた確証を得られないのに対し、ルイーダ・バッシはドイツ圏で活躍した名バリトンでモーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》のタイトルロールを創唱し、1814 年にモルラッキの求めで活動の場をドレスデンに移して宮廷劇場の歌手兼プロデューサーとして公演に関与したからである(上演批評には Bassi とのみ書かれ、当時ドレスデンで認知されていたのはルイーダ・バッシだった)。

ライプツィヒの『総合音楽新聞 (Allgemeine Musikalische Zeitung)』(1816 年 6 月 5 日号)の上演批評は主要歌手を称え、作品については「我々の時代の趣味に沿って書かれているものの」「少しばかり古めかしいところがある」と批判的にコメントしている<sup>7</sup>。モルラッキ《セビーリヤの理髪師》の楽曲構成を次に示しておこう。

#### モルラッキ《セビーリヤの理髪師》の楽曲構成

序曲 [シンフォニー] : ホ長調、4 分の 4 拍子、ラルゴ〜アレグロ・ヴィヴァーチェ

##### 【第 1 幕】

N. 1 導入曲 (伯爵、フィガロ) 註: 次の三部分から成る。

- a) 伯爵 [登場の歌] 〈さあ、時は近づく Ecco l'ora s'avvicina〉 (伯爵)
  - b) フィガロのレチタティーヴォ 〈こら、言い争いするんじゃない Oibò non se lo disputano〉 (フィガロ)
  - c) フィガロと伯爵の二重唱 〈はて、あの僧院長は Ma quell'abbate〉 (フィガロ、伯爵)
- 導入曲の後のレチタティーヴォ 〈お前がそんなに丸太肥えているから Sei così grosso e grasso〉 (伯爵、フィガロ)

N. 2 フィガロのアリエッタ 〈たくさんの地方を見て回り Scorsi già molti paesi〉 (フィガロ)

— アリエッタの後の [レチタティーヴォ] 〈お前の哲学は La tua filosofia〉 (伯爵、フィガロ)

N. 3 ロジーナとバルトロ、二人のカヴァティーナ 〈天の恵みで Lode al ciel〉 (ロジーナ、バルトロ)

— [カヴァティーナの後のレチタティーヴォ] 〈今や彼らも引き下がった Adesso che si sono ritirati〉 (伯爵、フィガロ、バルトロ)

N. 4 伯爵のカンツォーネ 〈美しき人よ、私の名を知りたいと願うなら Saper bramate,bella, il mio nome〉 (伯爵)

— カンツォーネの後の [レチタティーヴォ] 〈窓が閉められた Serrata ha la finestra〉 (伯爵、フィガロ)

N. 5 伯爵とフィガロの小二重唱 〈疑うな、フィガロ Non dubitare Figaro〉 (伯爵、フィガロ)

##### 【第 2 幕】

— [レチタティーヴォ] 〈私が書くのを誰も見ていないわ Nessun scriver mi vide〉 (ロジーナ、フィガロ)

N. 6 ロジーナとフィガロの二重唱 〈ちょっと失礼 È permesso di sapere〉 (ロジーナ、フィガロ)

— [二重唱の後のレチタティーヴォ] 〈フィガロの奴め Figaro maledetto〉 (バルトロ、ロジーナ)

[N.6 実際は 7] 三重唱 〈あ〜、あ〜 Ah...Ah...〉 (ジョヴィネット、ズヴェリアート、バルトロ)

— [三重唱の後のレチタティーヴォ] 〈ああ! ドン・バジーリオ Ah! Don Basilio〉 (バルトロ、バジーリオ)

N. 8 バジーリオのアリア 〈中傷とは La calunnia mio signore〉 (バジーリオ)

— [アリアの後のレチタティーヴォ] 〈なぜごちゃ混ぜにするのか Cosa mai tramischiate〉 (バルトロ、バジーリオ、フィガロ、ロジーナ)

- N.9 バルトロのアリア〈本当にわしが間違っていた *Veramente ho torto*〉(バルトロ)  
 — [アリアの後のレチタティーヴォ]〈この男は何を欲しているのだ? *Ma che vuole quest'uom?*〉(バルトロ、伯爵、ロジーナ)
- N.10 三重唱〈ああ、ロジーナ! *Ah! Rosina!*〉(ロジーナ、伯爵、バルトロ)  
 — [三重唱の後のレチタティーヴォ]〈やっと出ていきおった *Alla fine partì?*〉(バルトロ、ロジーナ)  
 註: このレチタティーヴォは自筆楽譜に欠いており、ドレスデンの手写譜から復活させられた。
- N.11 ロジーナのアリア〈正しき神様はご存知です *Giusto ciel che conoscete*〉(ロジーナ)  
 註: このアリアも自筆楽譜に欠いており、ドレスデンの手写譜から復活させられた。

### 【第3幕】

- N.12 [伯爵とバルトロの] 二重唱〈ああ、なんという性格! *Oh che umor!*〉(伯爵、バルトロ)  
 — [二重唱の後のレチタティーヴォ]〈ところで、貴方どなたでしょう? *E ben, chi siete?*〉(バルトロ、伯爵、ロジーナ)
- N.13 ロジーナのアリア〈すでに春は戻りて *Già riede primavera*〉(ロジーナ、伯爵)  
 — [アリアの後のレチタティーヴォ]〈このアリエッタは *Quest'arietta*〉(伯爵、ロジーナ、バルトロ)
- N.14 バルトロのファンダンゴ〈ロジーナ、お望みかな *Vuoi tu Rosina*〉(バルトロ)  
 — [ファンダンゴの後のレチタティーヴォ]〈床屋さん *Signor Barbier*〉(フィガロ、バルトロ、伯爵、ロジーナ)
- N.15 五重唱〈大変だ! *Giusto cielo!*〉(ロジーナ、伯爵、バジーリオ、バルトロ、フィガロ)

### 【第4幕】

- N.16 嵐の導入曲  
 — [導入曲の後のレチタティーヴォ]〈何とバジーリオ! *Come Basilio!*〉(バルトロ、バジーリオ、ロジーナ、伯爵、フィガロ)
- N.17 フィナーレの前の楽器伴奏レチタティーヴォ〈私があなたを待っていたのは *Io t'aspettavo*〉(ロジーナ、伯爵、フィガロ)
- [N.18] フィナーレ〈愛しい人、あなたこそ愛する人だ *Cara sei tu il mio bene*〉(ロジーナ、伯爵、バジーリオ、バルトロ、公証人、フィガロ) 註: [N.18] は筆者による追加。

以上の楽曲構成は、パイジェット作品と基本的に同じである(N.6 ロジーナとフィガロの二重唱に対応するナンバーがパイジェット作品に無い点を除く)。次に、パイジェット作品との比較を通してモルラッキ作品の特色を明らかにしてみよう(パイジェット作品はリコルディ版[出版番号 46102]、モルラッキ作品は前記目録ほか諸資料を参照)。

## パイジェットとモルラッキ作品の比較考察

すでに述べたように、モルラッキはパイジェットの《セビーリャの理髪師》を下敷きに、各幕の構成もモルラッキがN.6 ロジーナとフィガロの二重唱を加えたのを除いてほぼ一致する。テキストもモルラッキが若干変更を施しているが、基本部分は同じと言って良い。以下、楽曲をタイプ別に区分し、両作品を比較して特色を述べる。

### (1) 序曲と嵐の音楽

パイジェット作品の序曲は弦楽合奏を主体にアレグロ・プレストで一貫し、暫時増強する開始部に特色がある。モルラッキ作品の序曲はより編成が大きく、弦楽合奏に2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、2ホルン、2トランペット、ティンパニが加わり、ラルゴの序奏に続いてアレグロ・ヴィヴァーチェの華麗な音楽となる。なお、モルラッキは独立した管弦楽曲(序曲と第4幕冒頭の嵐の音楽)を1817~18年の再演に際して新たに書いている。

嵐の音楽は、パイジェットが弦楽合奏を主体に18世紀流の……もしくはヴィヴァルディ以来イタリア音楽でお馴染みの……表現法で象徴的に「嵐」を模すのに対し、モルラッキはティンパニのトレモロと木管楽器の鋭い音型で雷や稲光を描写的に表している。上演ライブ盤のそれが改作版かどうかは不明だが、同時代の新聞批評は改作版が「最初のもの」と大差ないと否定的評価を下している。いずれにしろ、ロッシーニ作品と比べてモルラッキの「嵐」が音楽的に弱いのは明白である。

### (2) 歌唱ナンバー(アリアと二重唱)

モルラッキはパイジェット作品の台本を使って歌唱ナンバーを作曲し、その楽譜も参照したことから、影響が

認められる。例えば N.1 導入曲冒頭の伯爵の歌〈さあ、時は近づく (*Ecco l'ora s'avvicina*)〉。パイジェッロ作品は二長調 4 分の 2 拍子、モルラッキはハ長調 4 分の 4 拍子であるが、旋律冒頭の音型とリズムの類似は明白である。この導入曲は三部分から成り、パイジェッロの二長調 4 分の 2 拍子〜ト長調 8 分の 6 拍子〜二長調 4 分の 4 拍子に対し、モルラッキはハ長調 4 分の 4 拍子〜ハ長調 8 分の 6 拍子〜ハ長調 4 分の 4 拍子と、調性を下げただけで基本的な配分は同じ。中間部フィガロの歌にレチタティーヴォを挟む箇所もほぼ同一で、〈こら、言い争いするんじゃない (*Oibò non se lo disputano*)〉の部分は音型も一致する。

モルラッキが N.2 フィガロのアリエッタ〈たくさんの方を見て回り (*Scorsi già molti paesi*)〉の中間部に 8 分の 3 拍子を探り入れたのも、パイジェッロの影響であろう (パイジェッロ作品は前半部が 4 分の 4 拍子、後半部が 8 分の 3 拍子)。次項で明らかにするようにレチタティーヴォ・セッコのほとんどはパイジェッロ作品の流用なので、モルラッキは歌唱ナンバーを作曲する際にもパイジェッロの楽曲を参考にし、モーツァルトの影響を感じ取れる部分もある (後述)。

続く N.3 ロジーナとバルトロのカヴァティーナ〈天の恵みで (*Lode al ciel*)〉はパイジェッロ作品が二重唱として、ロジーナの独立した歌の後で二重唱に移行する構成は同じである。

このようにモルラッキ作品は独自性に乏しいが、個性や音楽性が聴き取れるナンバーもある。N.4 伯爵のカンツォーネ〈美しき人よ、私の名を知りたいと願うなら (*Saper bramate, bella, il mio nome*)〉がそれで、モルラッキは変奏アリアの手法を探り入れ、徐々に高揚する伯爵の感情を巧みに表している (但し、主題にパイジェッロの影響が認められる。なお、ディスクの演奏は楽譜どおりの歌唱である)。バルカント・テノールの装飾技巧を聴かせるこのカンツォーネは同時代に楽譜が出版され<sup>8</sup>、人気のあったことが判る。

第 2 幕はどちらもロジーナのレチタティーヴォで始まる。モルラッキは続いてフィガロが登場してリンドロのことを説明する部分を陽気な二重唱〈ちょっと失礼 (*È permesso di sapere*)〉(N.6) としたが、パイジェッロは冒頭レチタティーヴォの中の会話で処理している。バジーリオのアリア〈中傷とは (*La calunnia mio signore*)〉(N.8) はティンパニのトレモロと強弱法を使って噂の拡大とその脅威を描きながらも、個人的にはパイジェッロ作品の方が描写力において優れていると思う。続くバルトロのアリア〈本当にわしが間違っていた (*Veramente ho torto*)〉(N.9) にはこの人物の尊大さと怒りが良く表されており、一方パイジェッロのそれは変幻自在とはいえやや弱い。速度を上げた後半部にはモーツァルト《フィガロの結婚》フィガロのアリア (N.3) との類似が認められる。

この第 2 幕はロジーナの大アリア〈正しき神様はご存知です (*Giusto ciel che conoscete*)〉(N.11) で閉じられる。パイジェッロのそれは一貫したラルゲットで情緒豊かな旋律を歌い上げながらも音域は狭く (d~g)、規模も小さい。これに対し、モルラッキはヴィオラ独奏のオブリガートをを用いて情緒を高め、カンタービレに続く後半部ではコロラトゥーラも適用している。これは聴きごたえのあるアリアだが、コロラトゥーラのパッセージに滑らかさが乏しく、ロシーニの進化形のアレグロに比して旧弊に感じられる。

第 3 幕はバルトロと変装した伯爵の二重唱〈ああ、なんという性格! (*Oh che umor!*)〉(N.12) で始まり、モルラッキは基本コンセプトをパイジェッロから得て、これを発展させている。続くロジーナのアリア〈すでに春は戻りて (*Già riede primavera*)〉(N.13) はパイジェッロ作品でロジーナ単独のナンバーとされ、中間部に短調のしっとりとした部分が置かれる (終結部に彼女の最高音 b<sup>b</sup>あり)。これに対しモルラッキは、クラリネット独奏のオブリガートをを用いてまとまった歌を歌わせ、伯爵との短い二重唱を挟んでこれを反復し、再び二重唱を挟んでロジーナの終結部に到るよう規模を拡大している (最後のフレーズが《ドン・ジョヴァンニ》レポレロのアリアと同じなのは偶然だろうか?)。続くバルトロの歌〈ロジーナ、お望みかな (*Vuoi tu Rosina*)〉(N.14) は、モルラッキ、パイジェッロ共に小唄であるが、スペイン風という点では「ファンダンゴ (*Fandango*)」と副題したモルラッキに軍配が上がる (パイジェッロは「スペインのセグディーリャ (*Seghidiglia*)」としながら、まるでそれらしくない)。

### (3) アンサンブルとフィナーレ

あくびをするズヴェリアート、くしゃみをするジョヴィネット、バルトロによる滑稽な三重唱〈あ〜、あ〜 (*Ah...Ah...*)〉(N.7) はどちらも楽しめるが、楽曲の効果とバルトロのブッフオ的な扱いの巧さではパイジェッロが上であろう。

第 3 幕フィナーレに該当する五重唱〈大変だ! (*Giusto cielo!*)〉(N.15) は、パイジェッロ、モルラッキ共に大規模なアンサンブルとコンチェルトを置く。パイジェッロのそれは、18 世紀のオペラ・ブッフア最良のアンサンブルの一つと評価しうる。モルラッキもここで優れた音楽を書いているが、彼はパイジェッロだけでなくモーツァルトの音楽も知っていたのだから充実していて当然と言える。

第 4 幕フィナーレはどちらも伯爵の愛の告白〈愛しい人、あなたこそ愛する人だ (*Cara sei tu il mio bene*)〉と、

それに応えるロジーナの甘美な二重唱で始まる。はしごが外された、とうろたえるフィガロに続き、バルトロ、公証人、バジーリオが登場して一時的な混乱が起こり、伯爵がみずから身分を明かして大団円となるお馴染みのフィナーレであるが、パイジェッロはここでも緩急自在の巧みな筆さばきを見せる<sup>9</sup>。モルラッキも愛の二重唱を3拍子とする前例に倣いながらも、残りは独自の音楽で通している。けれども推進力が不足し中間部で緊張が途切れ、そのまま勢いを欠く終結部となっている（伴奏管弦楽も同様）。このフィナーレはパイジェッロが優ると言っても良いだろう。

#### (4) レチタティーヴォ・セッコとアッコンパニヤート

レチタティーヴォ・セッコに関して、モルラッキはその大半をパイジェッロから転用ないしは流用しているが、レチタティーヴォに含まれる歌唱部分に独自の音楽を書いている（例：導入曲の後のレチタティーヴォの中間部アレグロ〈*Linvidia, oh ciel!*〉）。N.3の後のレチタティーヴォで伯爵がロジーナの書付を読む部分もパイジェッロはレチタティーヴォ・セッコとしたが、モルラッキは楽譜に「伯爵／読む」と前置きして台詞で朗読させている。

第4幕導入の嵐の音楽（N.16）とフィナーレの間がレチタティーヴォ・セッコとレチタティーヴォ・アッコンパニヤート（N.17）のみであるのは、パイジェッロとモルラッキに共通する。アッコンパニヤートの部分はパイジェッロ作品では一時的な導入に過ぎないが、モルラッキは〈私があなたを待っていたのは（*Io t'aspettavo*）以降をすべてアッコンパニヤートで処理している（そこでも部分的にパイジェッロのコンセプトが流用される）。結果としてフィナーレへの繋がりには滑らかになっている。

とはいえレチタティーヴォの流用で作品の価値を減じたことは否めない。パイジェッロのレチタティーヴォ（協力者が作曲するケースもある）が同時代の他の作曲家に比して緩急自在で優れていても、1816年の基準では旧弊に感じられるからだ。パイジェッロ作品が流布し、ドレスデンの歌手たちがレパートリーにしていたのでナンバーのみ差し替えたとしても、30年以上も前の作品のレチタティーヴォ・セッコをそのまま借用するのはあまりにも無神経である。

#### 《セビーリヤの理髪師》はモルラッキの代表作なのか

ここまでパイジェッロ作品との比較によりモルラッキ《セビーリヤの理髪師》の音楽内容を明らかにした。上演のライヴ録音を聴けば、筆者の指摘した直接間接の影響はもちろん、モルラッキ作品にもそれなりに優れたナンバーのあることが判るだろう。しかし、既述のようにパイジェッロの「下敷き」がモルラッキ作品の独自性を損ねたことも否定しえない。1年以上の期間を費やして完成されたこのオペラと、同じ頃に2週間で作曲されたとされるもう一つの《セビーリヤの理髪師》（いうまでもなくロッシェニ作品。実際の作曲期間は1か月弱と推測）を比べれば、兄弟弟子の関係にあったモルラッキとロッシェニの音楽性と才能の違いは明白である。

けれどもここで一つの疑問が湧く。モルラッキは本当に才能の乏しい作曲家だったのか、という疑問である。同時期に書かれた二つの《セビーリヤの理髪師》を比較すれば確かにそうだが、ここでのモルラッキの凡庸さは台本を含めた「下敷き」にも起因する。それゆえ、そもそも《セビーリヤの理髪師》がモルラッキの才能を余すところなく発揮した作品なのか、という点を考える必要がある。この作品が復活したのも、パイジェッロとロッシェニに続く「もう一つの《セビーリヤの理髪師》」との位置づけや商品価値にあるのは疑いえない。そしてこれを契機にデビュー作《見込みのない詩人》も復活したが、私たちが知りうるのは彼の23作のうちこの2作だけなのだ。それゆえ初期の成功作として挙げた《コッラディーノ》《ダナオスの娘たち》はもとより、中期の成功作《テバルドとイゾリーナ（*Tebaldo e Isolina*）》（メロドラマ・エローイコ。ヴェネツィア、1822年）、後期の代表作《エンリーコ5世の青年期（*La gioventù di Enrico V*）》（オペラ・コミカ。ドレスデン、1823年）、《シチリアのサラセン人たち、またはメッシーナのエウフェーミオ（*I saraceni in Sicilia, ovvero Eufemio di Messina*）》（メロドラマ・セーリオ。ヴェネツィア、1828年）、《コロンボ（*Colombo*）》（メロドラマ・セーリオ。ジェノヴァ、1828年）を一つとして知らぬうちは、オペラ作曲家モルラッキに正当な評価を下しえないと言っても過言ではない<sup>10</sup>。

モルラッキは1818年からドレスデンの宮廷楽長としてロッシェニ作品の指揮し、1827年までの10年間に《イングランド女王エリザベッタ》《幸せな間違い》《泥棒かささぎ》《アルジェのイタリア女》《湖の女》《リッチャルドとゾライデ》《エジプトのモゼ》《ラ・チェネレントラ》《ゼルミーラ》《タンクレーディ》《マティルデ・ディ・シャブラン》《セミラーミデ》の上演に携わった<sup>11</sup>。ロッシェニ作品が聴衆の人気を博すのを目の当たりにし、その総譜をつぶさに研究できたモルラッキが後期ナポリ派の後継者に留まっていたとは考え難い。むしろロッシェニの影響を強く受けたことは同時代の批評からも明らかで、1824年の『総合音楽新聞』は《エンリーコ5世の青年期》の再演を次のように評している。

このオペラの音楽はモルラッキ氏の優れた作品に属している。そこには幾つかの良いモチーフが見出せ、滑稽な部分にも大変才気がある。だが、ロッシーニ作品の模倣や反響がないわけではない。[中略] 締め括りのナンバーでこの作曲家は…《湖の女》やその他の幾つかのオペラにおけるロッシーニがそうであるように…ベッティーナ役へ、歌手にとってとてつもなく困難なパッセージをたくさん含む、あまりに長く難しい合唱付きのアリアを与えた。とはいえフンク夫人は、彼女の十分な技巧でそれを演奏したのだが。

(1824年1月1日付)<sup>12</sup>

ドレスデンではロッシーニの模倣者と見なされ、スタンダールもそうしたレッテルを貼った作曲家ではあるが、モルラッキがロッシーニ作品を通じてイタリア・オペラの新しい様式と手法を身に付け、ドイツ古典派の優れた作品からも学んだのであれば（これに関する証言を見つけることもできる）、後期作品はそれなりに充実している可能性が高い。その意味でも、筆者にとって気になる存在となっている。

付記：

本稿を『ロッシニアーナ』第18号に掲載した2000年から現在までの15年間に、《テバルドとイゾリーナ》の蘇演（2014年7月にヴィルトバートのロッシーニ音楽祭）を含めたモルラッキ再評価の動きがある。けれども《セビーリヤの理髪師》に関する新たな研究論文は書かれておらず、筆者の見解にも変化がないことから文章の修正にとどめ、モルラッキ《セビーリヤの理髪師》の作品解説とした。

---

<sup>1</sup> *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London, 1980. も含め、近年までこの作品の題名は《田舎詩人、または穏やかな詩人 (*Il poeta in campagna, ossia Il poeta spianato*)》とされてきた。題名の異同と初演をめぐる事情はいささか複雑なため省略する。

<sup>2</sup> Bongiovanni GB 2129-2

<sup>3</sup> モルラッキ作品のデータは次の作品目録で全面的に改められた。Biancamaria Brumana / Galliano Ciliberti / Nicoletta Guidobaldi, *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi (1784-1841)*, "Historiae Musicae Cultores" Biblioteca 47, Firenze, 1987.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>5</sup> 詳細は『ロッシニアーナ』第14～16号に連載した拙稿「歴史的ベル・カントのメソッドと『装飾歌唱の規則』」参照。

<sup>6</sup> モルラッキ《セビーリヤの理髪師》CD (Bongiovanni GB 2085/86-2) ブックレットの Galliano Ciliberti による解説 p. 4.

<sup>7</sup> 同前 p. 5.

<sup>8</sup> リコルディ社から1820年10月に出版(版刻番号897)。同社が他に出版したのは序曲の四手用チェンバロ編曲のみ(1822年出版、版刻番号1218)。

<sup>9</sup> バイジェット《セビーリヤの理髪師》の上演と録音では通例終結部にカットが施されるので、楽譜を参照されたい。

<sup>10</sup> 《テバルドとイゾリーナ》は2014年7月にヴィルトバートのロッシーニ音楽祭で蘇演された。[2015年の追加註]

<sup>11</sup> 指揮した順に列挙。詳しいデータは Galliano Ciliberti, *Morlacchi e i suoi rapporti con Rossini nel panorama musicale europeo della prima metà dell'Ottocento* [in *Bollettino del centro rossiniano di studi*, anno XXXIII., Fondazione G. Rossini, Pesaro, 1993.] pp. 88 分の 68. を参照されたい。モルラッキとロッシーニの関係に関する情報も同論文が情報源となる。

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 90.